

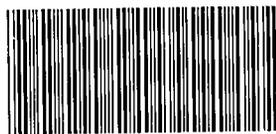
*На правах рукописи*

Широкова Елена Анатольевна

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии



**005061462**

13 DEC 2013

Санкт-Петербург – 2013

Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель: доктор культурологии, профессор  
зам. декана ф-та музыкального  
искусства эстрады СПбГУКИ  
**Рыбакова Елеонора Львовна**

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор  
кафедры эстетики и философии  
культуры СПбГУ  
**Голик Надежда Васильевна**

доктор искусствоведения, профессор  
зав. кафедрой эстрадного искусства и  
музыкального театра СПбГАТИ  
**Богданов Игорь Алексеевич**

Ведущая организация: Российский государственный педагогический университет  
им. А.И. Герцена

Защита состоится 18 июня 2013 года в 14 часов на заседании диссертационного  
совета Д 210.019.01 ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный  
университет культуры и искусств» по адресу: 191186 Санкт-Петербург,  
Дворцовая наб., 2, зал совета

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО «Санкт-  
Петербургский государственный университет культуры и искусств»  
Автореферат помещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ « 17 » мая 2013 г.  
(<http://vak.ed.gov.ru/>) и на сайте ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский  
государственный университет культуры и искусств» (<http://www.spbguki.ru/>)

Автореферат разослан 17 мая 2013 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
доктор культурологии  
профессор



В.Д. Лелеко

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы исследования.**

На рубеже тысячелетий складывается новая художественная картина мира, обусловленная сложными процессами глобализации, развитием постиндустриальной модели социума и экономики, техногенными изменениями, бурным развитием систем всемирной коммуникации (глобальной сети Интернет) и другими факторами. Все это оказывает влияние на мировоззрение человека, характер его взаимодействия с внешней средой и обществом, духовно-творческое самовыражение в сферах искусства, религии, философии. В современном мире постоянно возникают новые формы культуротворчества, которые сосуществуют с традиционными, а подчас и вытесняют их.

В последние десятилетия одной из наиболее востребованных форм взаимодействия между людьми в современной культуре стал фестиваль. Фестивальное движение в Европе, США и России непрерывно расширяется, захватывая все более обширные пласты культурного пространства. Не исключение и музыкальное фестивальное движение. Музыкальный фестиваль – яркое и самобытное явление. На первый взгляд, оно развивается независимо от глобальных социальных и политических процессов и имеет свою внутреннюю логику. Между тем смена характера восприятия данного явления обнаруживает в фестивальных акциях присутствие закономерностей общекультурного масштаба: музыкальное фестивальное движение может быть поставлено в общий ряд с другими культурными феноменами в пространстве современности. В контексте культурологического изучения музыкальный фестиваль начинает восприниматься как социокультурный феномен, специфическая форма межкультурной коммуникации, в рамках которой реализуются творческие и интеллектуальные интенции нашего времени. Действительно, в последние десятилетия музыкальный фестиваль перешагнул за рамки музыкального мероприятия и приобрел значение формы культурной коммуникации. Он все чаще становится одной из основных форм осуществления контактов исполнителей и слушательской аудитории. В то же время музыкальный фестиваль еще не стал объектом пристального внимания и изучения специалистов, исследующих общие закономерности развития современной культуры и культурной коммуникации, теоретиков, историков и социологов культуры. Музыкальные фестивальные проекты продолжают описывать и изучать с позиций прикладного знания о динамике современного исполнительского и творческого процесса, скорее, констатируя их разнообразие, содержательное наполнение, круг участников и т.д. Таким образом, назрела необходимость осмыслить музыкальный фестиваль как явление современной культуры, включенное в систему диалогических отношений разных национальных культур. Этим определяется актуальность данного исследования.

## Степень научной разработанности проблемы

К наиболее значимым в контексте диссертации относятся труды М.М. Бахтина, создателя культурологической концепции диалога, основоположника школы «диалога культур» В.С. Библера, европейских и отечественных ученых М. Бубера (создателя религиозной «философии диалога»), его последователя Э. Левинаса, Ю.М. Лотмана (создателя семиотической концепции культурного диалога), представителей западной «философии диалога» Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюсси, автора метода «педагогика диалога» П. Фрейре. Наряду с этим диалогу посвящены психологические исследования Л.С. Выготского, в которых диалог исследуется как механизм человеческого мышления, направленный на самого индивида и «на других».

Осмыслению роли музыкального фестиваля в структуре социокультурных взаимодействий современности способствовали работы, посвященные теории коммуникации. Философское обоснование категории «коммуникация» представлено в трудах экзистенциалистов К. Ясперса и Ж.-П. Сартра, а также в теории коммуникативного действия Ю. Хабермаса. Проблемы общей теории коммуникации, изучение механизмов социокультурной, межличностной, внутрикультурной и межкультурной коммуникации отражены в работах Г.М. Андреевой, С.Н. Артановского, Н.М. Боголюбовой, С.В. Бориснёва, Т.М. Дридзе, Б.М. Ерасова, М.С. Кагана, А.В. Коваленко, В.П. Конецкой, Г. Ласуэлла, А.Н. Леонтьева, М. Маклюэна, Ю.В. Николаевой, Т.М. Ньюкомба, Л.В. Петрова, Г.Г. Почепцова, Х. Райманна, А.П. Садохина, А.В. Соколова, Дж. Хартли, Э.Т. Холла, Ф.И. Шаркова и других.

Изучение фестиваля как специфической формы организации культурной коммуникации представлено лишь в отдельных трудах социально-практической направленности. К ним относятся работы в области социологии искусства и социокультурной деятельности, в том числе труды Н.В. Гарустович, Н.А. Запесоцкой и А.М. Меньшикова.

Историческое становление и развитие формы фестиваля (в частности, музыкального) и фестивального движения ранее не освещались в качестве темы для самостоятельного исследования. Отдельные аспекты данной проблемы освещены у Й. Хейзинги (вопрос о происхождении праздничного зрелища на основе игры), история обрядово-игровых действий и народно-праздничных форм в эпоху средневековья и Возрождения в трудах М.М.Бахтина, В.П. Даркевича, М.А. Сапонова), процессы фестивальной художественной практики на рубеже XIX –XX вв. в публикациях И.А. Азизян, А. Арто, Ж. Кокто, А.М. Меньшикова, Г.Г. Поспелова и других.

В контексте исследования большое значение имели работы, освещающие содержание актуальных геокультурных процессов современности. Этим объясняется обращение к трудам, в которых отражены различные аспекты процессов глобализации. Среди наиболее значимых труды С. Берегова, В.П. Большакова, В. Галецкого, Л.Е. Гринина, К.К. Колина, А.А. Королева, А.В. Костиной, М.А. Мунтян, И.В. Новиковой, С.Н. Иконниковой, Е.А. Островской, Р. Парка, М.Е. Тондера, Г.П. Хориной, А.И. Шендрика и других.

Проблемы теории и истории музыкального, в том числе, джазового искусства, (на примере которого рассматриваются современные тенденции фестивального движения) отражены в трудах российских и зарубежных исследователей Е. Барбана, Ф. Бержеро, Ю.Т.Верменича, А.Р. Галицкого, Г. Граймса, В.Д. Конен, Ю. Панасье, У.Паркера, Е.Л. Рыбаковой, У. Сарджента, Ю. Саульского, М. Стернса, В.Б. Фейертага, Ю. Чугунова и других. Однако в данных работах отсутствует систематизированный и обобщенный материал по истории музыкального фестивального движения. Фестивальные проекты Америки, Европы и России в 1930–2010-е гг. представлены в интернет системе электронных ресурсов.

Изучение актуального состояния музыкального фестивального движения, как в академической, так и в джазовой, и в рок-музыке побудило обратиться к исследованиям общей художественной практики современности и, в частности, ее постмодернистских тенденций. Различные аспекты постмодернистской теории, затрагиваемые в диссертации, представлены в работах Р. Барта, Ф. Гваттари, Ж. Делеза, Ж. Дерриды, У. Эко; специфика художественного творчества постмодернистов отражена в исследованиях Дж. Бигнелла, В.В. Бычкова, В.М. Диановой, С.Н. Иконниковой, М. Маклюэна, Н.Б. Маньковской, С.Т. Махлиной, Н.Н. Суворова, Н.А. Хренова, Н.А. Широковой и других.

Таким образом, отсутствие монографических исследований феномена музыкального фестиваля делает актуальным его изучение с точки зрения культурологической науки как феномена, включенного в социокультурные и творческие процессы современности. Необходимо систематизировать обширный фактический материал о динамике фестивального движения в музыкальном искусстве, сопоставив и сравнив его с многоликой панорамой явлений художественной культуры на рубеже XX–XXI вв.

**Объект исследования** – музыкальная культура конца XX – начала XXI вв.

**Предмет исследования** – музыкальный фестиваль как специфическая форма коммуникации в современной культуре.

**Цель исследования** – выявление культуротворческого потенциала музыкального фестиваля, изучение его с позиций теории диалога культур.

Определение цели, объекта и предмета исследования позволяет сформулировать ряд исследовательских задач:

1. охарактеризовать феномен фестиваля в культурологическом контексте, определить его место в системе современной культурной коммуникации, выявить признаки культурно-диалогической природы фестиваля;

2. изучить музыкальный фестиваль как особую форму культурного творчества, исследовав данный феномен в исторической динамике;

3. выявить истоки современного музыкального фестиваля, рассмотрев разновидности музыкального фестиваля в сопоставлении с «диалогическими» видами импровизационного творчества;

4. изучить музыкальный фестиваль как социокультурное явление в системе социальных взаимодействий между индивидами, принадлежащими разным национальным общностям и культурам, социальным группам (сообществам) и т.д.;

5. исследовать основные модели музыкального фестиваля 1990-х–2010-х годов по отношению к их диалогической природе, выявить две основные разновидности фестиваля;

6. проанализировать концепцию современного музыкального фестиваля во взаимосвязи с художественной практикой постмодернизма, рассмотрев его как постмодернистский проект.

#### **Методологическая основа и методы исследования.**

Методологической основой работы является культурологическая и философская теория диалога, разработанная в XX веке.

В работе использовались также теоретико-культурный, историко-культурный, социокультурный и сравнительно-исторический методы исследования. Теоретико-культурный метод способствовал осмыслению феноменов фестиваля, в частности, музыкального, в контексте диалога культур и художественной коммуникации. Применение историко-культурного метода позволило рассмотреть и осмыслить логику формирования и развития фестивального движения в пространстве мировой художественной культуры и, особенно, в области современного музыкального искусства. Обращение к социокультурному методу дало возможность изучить фестивальное движение в контексте социальных отношений. Сравнительно-исторический метод использовался с целью выявления содержательных параллелей между обрядово-праздничными и массовыми зрелищами различных исторических эпох и фестивалем.

Наряду с этим в работе использовался типологический метод, способствовавший уточнению типологических признаков музыкального фестиваля последних десятилетий в сопоставлении с творческими принципами постмодернизма.

#### **Научная новизна исследования.**

1. Осуществлен культурологический анализ фестиваля с позиции диалога культур, определена сущность феномена фестиваля в контексте современной культуры.

2. Рассмотрены и выявлены ключевые характеристики музыкального фестиваля: диалогизм (диалогическая структура), многосубъектность отношений, полицентричность, плюрализм, демократичность, творчески-игровая атмосфера, зрелищность.

3. В ходе исторического изучения фестивального движения в музыке выявлены два типа организации фестивалей: концертно-монологический и диалогический.

4. На обширном фактическом материале изучены и выявлены истоки современного музыкального фестиваля двух типов: концертно-монологического и диалогического. Показано, что к 1990–2010-м гг. в эстрадно-джазовой и рок-музыке стал преобладать фестиваль диалогического типа на основе импровизационного музицирования.

5. Осуществлено исследование музыкального фестивального движения как социокультурного явления, в системе межличностной и межкультурной коммуникации; изучены геокультурные факторы, оказавшие наибольшее влияние

на усиление коммуникативной значимости фестиваля во второй половине XX – начале XXI вв.

6. На примере организации современных фестивалей джазовой и рок-музыки выявлен диалогический контекст, доминирующий в основных моделях фестиваля диалогического типа:

– на основе равноправных отношений между участниками, представляющими различные национальные традиции;

– на основе синтеза и органичного слияния (сочетания) этнонациональных и творческих традиций различных культур.

7. С целью изучения постмодернистских тенденций в современном музыкальном искусстве обобщены и систематизированы материалы о фестивальной практике 1990–2010-х гг.; охарактеризовано преломление важнейших постмодернистских принципов (диалогичность, игровой принцип, спонтанность, стихийность, импровизационность, свобода, автономность, незавершенность, открытость, перформативность) в содержании и пространственно-временной организации современных фестивалей.

#### **Положения, выносимые на защиту.**

1. Музыкальный фестиваль – это специфический вид социально-культурного диалога, реализуемый в формах творческой коммуникации на основе плюрализма и равноправия его участников.

2. Типологические черты музыкального фестиваля, в том числе: диалогизм, творчески-игровая атмосфера, репрезентативность, зрелищность и другие формируются на основе карнавально-праздничной традиции и творческой игры-зрелища, игры-импровизации эпох Античности, Средневековья и Возрождения.

3. Основой современного музыкального фестиваля является импровизационное творчество как самостоятельная форма диалога музыкантов, альтернативная концертной практике. Творческий акт здесь обнаруживает свойства импровизации-сочинения и «открытого произведения». К 1990–2000-м гг. форма импровизационного музицирования возобладала над традиционными формами концертного исполнительства.

4. Современный музыкальный фестиваль включен в систему сложных социокультурных взаимодействий; в 2000-е гг. он становится одной из форм осуществления глобальных межкультурных связей. Широкое распространение фестивального движения в современном искусстве является одной из важных составляющих общего процесса глобализации, расширения творческой межкультурной коммуникации.

5. Обусловленность фестивального движения социокультурными тенденциями времени проявляется через формирование двух диалогических моделей фестиваля в форме диалога культур: на основе равноправного взаимодействия участников, представляющих различные национальные традиции и на основе органического слияния и синтеза различных стилей и течений современной музыки, принадлежащих разным национальным культурам. Вторая модель фестиваля становится наиболее популярной.

6. Типологические характеристики современного музыкального фестиваля делают его частью культуры постмодерна, одной из ее синтетических аудиовизуальных форм.

Показательным для культуры постмодерна можно считать джазовый фестиваль, который относится к разряду зрелищных форм культуры, доминирующих в кризисные эпохи и вызывающих к жизни энергию коллективного начала в противовес индивидуально-личностному. Это обусловлено необходимостью адаптации к динамическим условиям существования в кризисной среде, гарантии устойчивости и сопротивляемости деструктивным процессам в культуре.

7. Фестиваль как динамически протекающая и диалогическая творческая акция выполняет для его участников функцию стихийно-эмоционального и творческого компенсатора.

#### **Теоретическая и практическая значимость исследования.**

Материалы диссертационного исследования имеют научно-теоретическое и практическое значение, поскольку могут быть использованы для дальнейшей разработки целого комплекса проблем бытования современного музыкального искусства в пространстве современной культуры. Они могут также быть идейной и теоретической основой организации различных художественных фестивалей.

Материалы диссертации могут быть использованы в учебном процессе, при изучении общих курсов теории и истории музыкальной и – шире – художественной культуры, а также при создании спецкурса, посвященного проблемам современного фестивального движения в контексте культурной коммуникации.

**Апробация работы.** Апробация основных положений и материалов диссертации осуществлялись на протяжении всего периода исследования. Содержание диссертации и полученные результаты обсуждались на заседаниях кафедры теории и истории культуры Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств; диссертация была рекомендована к защите.

Различные аспекты проблематики диссертационного исследования были отражены в выступлениях на Международной научно-практической конференции аспирантов, студентов и молодых ученых «Мир культуры» (Челябинск, 8 июня 2011 г., 6-7 июня 2012 г.), научно-практической конференции «Культурно-историческая реальность в исследовании молодых ученых» (Санкт-Петербург, 20-21 апреля 2011), в научных статьях, изданных в рецензируемых научно-практических журналах и сборниках научных трудов (Горно-Алтайск, Тамбов, Челябинск).

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из Введения, двух глав (шести параграфов), Заключения, библиографического списка, содержащего 172 наименования. Общий объем работы составляет 171 страницу.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** обоснована актуальность темы диссертационного исследования, степень научной разработанности проблемы, определены объект и

предмет исследования, сформулированы цели и задачи работы, охарактеризованы методы, использованные в процессе исследования, выявлена научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, представлены основные положения, выносимые на защиту, а также формы апробации результатов работы.

**Первая глава «Музыкальный фестиваль как форма диалога: теоретический аспект»** посвящена исследованию формы фестиваля в широком культурологическом контексте. Фестиваль рассматривается в значении специфической формы культурного творчества, в основе которой лежит универсальный механизм диалога.

*В первом параграфе «Фестиваль в системе культурной коммуникации»* определяются причины актуализации фестиваля как социально-практической и художественной модели диалога в современной культуре. Это обусловлено плюралистичностью, содержательной и смысловой неоднородностью культуры рубежа XX–XXI вв., формируемой на основе коммуникативной совокупности текстов, идеологий, ценностей, суждений и т.д., вступающих в сложные отношения, определяемые ее творцом – человеком культуры. Автор констатирует, что мировое культурное пространство охвачено всеобъемлющей тенденцией фестивального движения, выступающего способом осуществления взаимодействия и диалога людей. Фестивальные принципы общения проникают в самые различные области культурного творчества, вследствие чего можно говорить не просто о фестивальном движении (т.е. многократной повторяемости подобных проектов), а о том, что фестиваль выступает способом социально-практического и художественно-символического обмена накопленными идеями, интеграции мировоззренческого и творческого опыта людей; кроме того, он преемственен традиционным диалогическим формам культурного творчества. Это побуждает обратиться к изучению теории диалога в культурологии, философии, педагогике и психологии, с целью выявления универсальных свойств диалогизма в природе фестиваля. В ходе исследования основных положений теории диалога в трудах М.М. Бахтина, В.С. Библера, Л.С. Выготского, П.Фрейдера и других выявляются важнейшие черты культурного диалога, присущие фестивалю, в том числе: – диалогика отношений между участниками; – многосубъектность (двусубъектность) творческой коммуникации; – содержательная полицентричность и плюрализм.

Не менее важным фактором, определяющим диалогическую ценность фестиваля в современной культуре, является его преемственность традиционным формам диалога культур. Опираясь на труды Й. Хейзинги, автор доказывает, что прообразом фестиваля как пространства творческого взаимодействия служит творческое (игровое) состязание эпох Древности и Античности, а также театрально-зрелищные и народно-праздничные формы Средневековья и Возрождения.

Изучение фестиваля в контексте теории диалога позволяет сделать ряд выводов: 1. В пространстве межличностных отношений фестиваль выступает в роли востребованной формы и механизма культурной коммуникации, становящихся основой диалога в самых разных видах культурного творчества;

2. Благодаря диалогической структуре и многосубъектности отношений, полицентричности, плюрализму и демократичности, фестиваль приобретает свойства творческой лаборатории. В его рамках открываются широкие возможности для эксперимента, динамичного развития и эволюции форм, видов и технологий творчества, обмена идеями, создания новых культурных ценностей;

3. В контексте социальных отношений фестиваль выступает медиатором в диалоге общества и творца. Посредническая функция фестиваля не ограничивается только информированием социума о состоянии той или иной области творчества: в его пространстве актуализируются новые культурные проекты, репрезентируются современные творческие стратегии, формируются перспективы развития креативных отраслей культуры.

Все сказанное позволяет осмыслить саму категорию фестиваля с культурологической точки зрения: фестиваль – это специфический вид социально-культурного диалога, реализуемый в формах творческой (креативной) коммуникации на основе плюрализма и равноправия мировоззрений его участников.

Во *втором параграфе* «Культуротворческий потенциал музыкального фестиваля» исследуются исторические формы музыкально-творческого диалога, предшествующие появлению музыкального фестиваля. При этом акцент перемещен на проблему становления карнавально-праздничных форм эпох Средневековья и Возрождения. Данным формам были присущи такие черты, как диалогизм, творчески-игровая атмосфера, репрезентативность, зрелищность. Средневековые и ренессансные праздники представляли собой калейдоскоп контрастно сменяющихся музыкальных впечатлений. Подобная организация действия исторически предвосхищает концепцию фестиваля, в пространстве которого сталкиваются и взаимодействуют различные национальные культуры, художественные мировоззрения, стилевые системы и т.д. Особое значение имели средневековые и ренессансные традиции творческой игры-зрелища, а также приемы игры-импровизации, протекавшей на основе спонтанного сочинительства. Они послужили прообразом современного фестиваля в форме импровизационного музицирования, основывающегося на спонтанно-игровом живом общении исполнителей и публики. В целом исторические модели праздника предвосхитили диалогизм современного фестиваля.

Наряду с этим автор обращается к осмыслению процессов переоценки фестивального зрелища в значении формы культурного диалога в XX–XXI вв. Актуализация музыкального фестиваля как формы культурного сообщения происходит к концу XIX – началу XX вв. В художественной культуре этот период отмечен активным расширением образного, содержательного и языкового строя произведений. В атмосфере тотальной революции, авангардного бунта против традиционных, консервативных способов художественного постижения мира люди искусства искали наиболее адекватные способы выражения новых идей творчества. К ним можно причислить и фестивальные акции.

В ходе исследования становится понятно, что основным фактором возникновения многочисленных творческих проектов в форме фестивальной акции к началу XX в. является формирование единого полицентрического

пространства культуры, пришедшего на смену евроцентристскому. В художественной среде Европы, Соединенных Штатов Америки и России возобладала концепция «диалога национальных культур», что способствовало сближению и взаимному обогащению различных национальных и стилевых традиций, а также интеграции художественного сообщества. Вследствие этого роль диалога как содержательного приема и культурной установки, а, следовательно, и диалогических форм творчества значительно усилилась.

Во вторую половину XX – в начале XXI вв. нарастание интереса к музыкальному фестивалю усиливается. Культурные координаты фестиваля расширяются. Среди крупнейших фестивальных проектов Европы, Америки и России, реализуемых на постоянной основе, – академические, имеющие сложившуюся историческую традицию: Московский Пасхальный фестиваль (г. Москва), международные музыкальные фестивали «Звезды белых ночей» «Музыкальный Олимп», «Площадь искусств, «Музыкальная коллекция» (г. Санкт-Петербург), международный хоровой фестиваль (г. Миссула, штат Монтана, США); фестивали электронной танцевальной, «транс» и «хаус» музыки: «Sensation» (Бельгия), «MayDay» (г. Берлин, г. Санкт-Петербург), «Казантип» (Украина), «Trance Energy» (Нидерланды); рок-фестивали: «Rock Werchter» (Бельгия), «Glastonbury» (Великобритания), «Rock Am Ring» (Германия); «Окна открой» (г. Санкт-Петербург), «Рок над Волгой» (г. Самара), «Максидром» (г. Москва, г. Санкт-Петербург), «Крылья» (г. Москва), «Нашествие» (Самарская область); международные фестивали фольклорной музыки в Голландии и Ирландии, «Еврофолк» (Россия), «Зелена Гура», «Кантри Пикник», «Подлесская октава» (Польша, Германия), «Кельтский орнамент» (Ирландия), «Наследники традиций» (г. Санкт-Петербург), «Рошинское раздолье» (Ленинградская область), «Майское дерево» (г. Выборг); международные джазовые фестивали: Монреальский (Канада), Montreux Jazz (Соединенные Штаты Америки, Швейцария), North Sea Jazz (Голландия); Венский (Австрия), Гентский (Бельгия), Лондонский (Великобритания), Ньюпортский (США) фестивали, «Богема-джаз», Московский международный фестиваль блюза, «Российские звезды мирового джаза», «Этносфера. Русский проект», «Триумф джаза» (Москва), «АПозиция», «Петроджаз», «Джазовая весна в Санкт-Петербурге» (г. Санкт-Петербург); фестивали авторской песни («Грушинский» (Самарская область), «Ильменский» (Челябинская область), «Гринландия» (Кировская область), «Эхо» (г. Санкт-Петербург) и многие другие. Наряду с фестивалями для взрослой аудитории проводятся и детские музыкальные фестивали: фестиваль классической музыки «Планета искусств», «Рождественские звезды» (г. Москва), «Ода к радости» (г. Санкт-Петербург), международные детские и юношеские фестивали музыкального творчества «Фейерверк талантов» (г. Прага, Чехия), «Многоголосие народов мира» (г. Париж, Франция), «Надежды Европы» (г. Сочи), детские джазовые фестивали «Джаз – Парнас» (г. Санкт-Петербург), «Тинейджер – Джаз» (г. Екатеринбург) и другие. Современный музыкально-фестивальный календарь России 2000-х гг. включает свыше 100 постоянно действующих проектов.

Анализируя панораму фестивальных проектов 2000-х гг., автор приходит к выводу о том, что в данный период фестиваль перестает быть лишь способом

специфически-музыкального творческого самовыражения: посредством него современные исполнители воссоздают свое представление о мире и человеке, обсуждают насущные духовные проблемы, вопросы общечеловеческого значения. Это позволяет утверждать, что из модели творческого диалога фестиваль трансформируется в *универсальную форму диалога внутри культуры*.

Усиление диалогической функции фестиваля, восприятие фестивального процесса с позиций культурной и творческой коммуникации повлияло на переоценку концертно-исполнительских традиций. В ходе исторического становления музыкального фестиваля как особого типа зрелища формируется академический *фестиваль концертно-монологического типа*. Ему присущи: тематическая направленность, программность, устойчивость отношений между публикой и исполнителями. Примером традиционного концертно-монологического типа является международный музыкальный фестиваль «Славянский базар», впервые проведенный в 1992 г. в г. Витебске (Белоруссия). Проект имеет ярко выраженную тематическую направленность, цель которого – представить на суд публики «ярмарку» музыкальных достижений славянских народов. В дальнейшем идея о «славянской ярмарке» талантов меняется на идею об интернациональном «базаре» музыкального искусства благодаря участию музыкантов из Азербайджана, Болгарии, Греции, Киргизии, Нидерландов, Польши, Словакии, Турции, Узбекистана, Швейцарии и других. К концу 2010-х гг. в программе фестиваля окончательно возобладала концепция обще национальных связей между народами. Девизом мероприятия стали слова: «Через искусство – к миру и взаимопониманию».

Фестиваль основывается на классической для концертной практики форме тематического концерта. Среди постоянных участников фестиваля – национальный концертный оркестр Белоруссии, народный хор им. Г.И. Цитовича, «Хор Турецкого», национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины им. П. Вирского, хореографический ансамбль «Хорошки», вокально-инструментальные ансамбли «Золотое кольцо», «Песняры», «Сябры», группы «Любэ», «БИ-2», «Ночные снайперы», эстрадные исполнители Н. Басков, В. Леонтьев, Ф. Киркоров, В. Меладзе, Б. Моисеев, С. Ротару и других. К 2010 г. «Славянский базар» расширился за счет привлечения творческих сил джазовых музыкантов, эстрадно-джазовых танцевальных коллективов, музыкантов классического направления.

Еще один пример проекта, организованного по концертно-монологическому типу, – международный музыкальный фестиваль «Белые ночи Санкт-Петербурга». Впервые он был проведен в 1992 г. Как и всякий тематический фестиваль, «Белые ночи» имеют свою концепцию. Ключевой идеей фестиваля является организация зрелищного музыкального праздника на берегах Невы. В его основе лежит международный конкурс песни. Кроме того он включает концертные выступления звезд мировой эстрады, участвующих в работе жюри (Т. Андерс, Л. Митчелл, П. Абдул, К. Костнер, В. Аллен, М. Болтон, Д. Хасселхофф, Э. Рамаццотти, Н. Имбрулья, Р. Нейлз, Д. Томпсон, рок-группы «Thin Lizzy» и «The Doors»). В целом «Белые ночи» учитывает предпочтения

массовой публики, любителей эстрадного искусства и потому демократичен по своему характеру.

Модель, по которой организованы фестивали «Славянский базар» и «Белые ночи», отражает сформировавшуюся в XX в. традицию проведения серии, или цикла программ, объединенных общей тематической направленностью и осуществляется в форме монологической самопрезентации исполнителя. Таким образом, в нем не решается проблема содержательного обновления музыки, поисков актуальных художественных средств и выразительных приемов. Фестивали такого типа развиваются благодаря активному приращению новыми тематическими программами, либо путем увеличения зрелищно-репрезентативных элементов, синтеза собственно фестиваля с формой эстрадного шоу. Это свидетельствует о том, что фестиваль концертно-монологического типа постепенно трансформируется в *коммерческий проект*, далекий от творчески продуктивных процессов современного искусства.

Поэтому в 2000-е годы усиливается интерес к динамическим, открытым формам общения музыкантов. Происходит расширение коммуникативной среды академических фестивалей: используются технологические эффекты (визуальная «партитура» отражающего экрана на сцене), творческие встречи с исполнителями и композиторами, «круглые столы», «творческие лаборатории», пресс-конференции, мастер-классы и т.д. Примеры таких фестивалей – «Площадь искусств» (г. Санкт-Петербург), «Звуки и краски мира» (Россия, Швеция, Австрия, Германия, Франция, Италия) и другие.

Образцом диалогической модели фестиваля является музыкальный форум «АПозиция», проходящий с 2005 года в г. Санкт-Петербурге. Мероприятия форума включают концерты (как с подготовленной музыкой, так и со спонтанной импровизацией), мастер-классы, творческие встречи. Цель фестиваля – знакомство российской аудитории с новыми направлениями современной музыки, в том числе экспериментальной, джазовой, электронной, звуковой поэзией и т.д. Благодаря спонтанности творческого общения в ходе фестиваля 2013 года возникают новые творческие коллективы (например, дуэты американского барабанщика К.Корсано и саксофониста С. Матина, художественного директора фестиваля А. Плюснина и гитариста Б. Гуддинга). Значительным событием фестиваля явилось создание импровизированного оркестра АПозиция, состоящего из участников этого музыкального форума. Большое значение имеет исполнение новой импровизационной музыки, синтезирующей элементы джаза, хард-рока и других течений.

Таким образом, к началу XXI столетия фестивальная форма обнаруживает большие культуротворческие потенциалы. Современный музыкальный фестиваль сложен, полифоничен, многофункционален по своей структуре. Его содержание и форма проявляют свойства варибельности, модифицируются вслед за меняющимися социокультурными условиями. Благодаря этому современный музыкальный фестиваль имеет множество модификаций – от традиционных до фестивалей на основе импровизационного музицирования. Возникновение все новых явлений подобного рода свидетельствуют о том, что музыкальный фестиваль трансформировался в уникальный механизм современной культурной

коммуникации. Это свидетельствует о востребованности фестивального диалога как способа межличностного и символического общения людей.

В *третьем параграфе* «Проблема истоков современного музыкального фестиваля: импровизационное творчество и диалог культур» исследуется важнейшая предпосылка диалогичности и коммуникативной мобильности современного фестиваля на основе импровизационного музицирования. Особый тип импровизированного взаимодействия исполнителей, сформировавшийся в 1920–1930-е гг. в области американского джазового искусства, явился впоследствии основой многих разновидностей арт-акций, как музыкальных, так и театральных, эстрадных и прочих. В области джазового искусства он служит непосредственным содержательным и концептуальным истоком современного музыкального фестиваля на основе импровизационного музицирования. Исследуя механизм и содержание художественно-творческого процесса такого вида фестиваля, автор опирается на семиотическую концепцию диалога. Это дает возможность определить ценность данной формы с позиций культурной коммуникации: она определяется тем, что в его рамках в ходе творческого общения исполнителей возникают новые художественные идеи, формируемые благодаря активному творческому диалогу его участников.

Поскольку современный джазовый фестиваль основывается на процессуальной и творческой модели *импровизационного музицирования*, автор исследует этапы взаимодействия такой формы импровизационного музицирования и фестиваля в период с 1930-х гг. до 2010-х гг. В результате исследования был сделан ряд выводов.

1. В 1930–1940-е гг. форма импровизационного музицирования представляет самостоятельную модель творческого диалога музыкантов, альтернативную концертной практике. Его функцию можно определить по аналогии с празднично-игровыми зрелищами и карнавальными празднествами Древности, Античности и Средневековья: импровизационное музицирование основано на творческом обмене-состязании, обнаруживающем свойства игры-импровизации, или импровизации-сочинения.

2. Благодаря усилению роли экспериментально-лабораторной практики импровизационного музицирования происходит их переоценка: они начинают восприниматься как специфически джазовая форма художественного и творческого диалога между музыкантами, исполнителями и публикой. Этим обусловлена тенденция к постепенному синтезу импровизационного музицирования и традиционных концертных практик в джазе.

3. К 1960-м гг. импровизационное музицирование выходит за пределы неконцертной деятельности исполнителей и перерастает в форму публичного (сценического) джазового творчества. При этом взаимодействие концерта и импровизационного музицирования в рамках одной программы (фестиваля) осуществлялось по преимуществу исполнителями «третьего течения», стремившихся к сочетанию и объединению принципов классической музыкальной композиции и джазовой импровизации. Характерным проявлением синтеза импровизационного музицирования и публичного концерта можно считать творчество музыкантов «Модерн Джаз Квартета» (руководитель – пианист

Джон Льюис). В результате возникла смешанная форма концерта с элементами импровизационного музицирования.

4. Процесс создания джазового фестиваля на основе импровизационного музицирования значительно активизировался в 1960-е гг. благодаря появлению «живых» (в прямом эфире) радио- и теле- джазовых шоу, воспринимавшихся усеченной версией джазового фестиваля нового типа. Одним из самых успешных проектов такого рода явилось живое радио-шоу компании «Эн-Би-Си» «Лайонс Бизи» (организатор Джимми Лайонс).

5. Джазовые фестивали 1960-х–1980-х гг. послужили импульсом к окончательной переоценке содержания и смысла фестивальной (концертной) практики в конце XX столетия: идея импровизационного музицирования возобладала над идеей концерта, импровизированный творческий диалог – над формами композиционного исполнительства. Примером служат проекты Монтеррейского джаз-фестиваля (Калифорния, США – организатор Джимми Лайонс), Montreux Jazz Festival (Монтре, Швейцария – организатор Клод Нобс).

6. В 1990–2000-е гг. фестивали на основе импровизационного музицирования стали главным видом исполнительской практики в джазе. В этом отражается обще культурная тенденция создания диалогически структурированных творческих акций: импровизационное музицирование становится моделью для организации арт-проектов в самых разных областях современной культуры, в том числе в сферах музыкального искусства, выставочного дела, художественной критики, драматического театра, рекламных презентаций и т.д. Он трактуется в универсальном значении спонтанной акции, импровизированно организуемого общения, динамичного диалога. К началу XXI в. значение репрезентативно-зрелищных диалогических музыкальных акций нарастает.

Все сказанное позволяет установить прямую взаимосвязь между концепцией импровизационного музицирования и универсалиями культурного диалога, охарактеризовать природу современного джазового фестиваля в контексте культурологической теории коммуникации.

**Вторая глава диссертации «Музыкальный фестиваль в диалогическом пространстве современной культуры»** посвящена исследованию социокультурной природы современного музыкального фестиваля. Изучается взаимообусловленность джазовой фестивальной практики и социальных явлений в культуре начала XXI в.

*В первом параграфе «Музыкальный фестиваль как социокультурное явление»* вопрос о сущности музыкального фестиваля ставится в прямую зависимость от проблемы коммуникации в современной культуре. Рассматриваются ключевые понятия «коммуникация», «коммуникативный процесс», «социокультурная коммуникация» (в том числе такие ее разновидности, как межличностная и межкультурная), по отношению к которым исследуется коммуникативная природа современного фестиваля, в частности, джазового фестиваля. Автор приходит к выводу, что при изучении фестиваля как специфической формы культурного диалога на первый план выходит механизм межличностной коммуникации, т.е. отношений, устанавливаемых между

субъектами (исполнителями и зрителями) как носителями индивидуальных смыслов, суждений, интеллектуальных и творческих установок и т.д. Напротив, в ходе осмысления музыкального фестиваля с более широких социальных взаимодействий акцент перемещается на механизмы внутрикультурной и межкультурной коммуникации, т.е. на характер отношений между индивидами и группами как представителями одной или нескольких культурных общностей на основе социокультурных связей. Это побуждает изменить содержание исследования и обратиться к изучению музыкального фестиваля как одной из форм организации внутрикультурного и межкультурного творческого обмена. В данном контексте феномен выступает предпосылкой межкультурного взаимодействия и должен рассматриваться во взаимосвязи с теми культурными системами, которые репрезентированы в его рамках.

В ходе исследования автор рассматривает внешние социокультурные факторы, активно воздействующие на фестивальное движение. Одним из важнейших можно считать взаимосвязь с геокультурными процессами, которыми обусловлена социальная атмосфера в мире на том или ином историческом этапе. Изучив динамику фестивального движения с 1930-х гг., следует сделать вывод: в его рамках просматривается тенденция постепенного перехода от модели внутрикультурной коммуникации к межкультурной. На начальном этапе фестивальные акции мыслились как форма и способ творческого общения музыкантов одной национальной (культурной) общности, им была присуща камерность атмосферы, локальность творческих связей между участниками, определенная стилевая и жанровая направленность. В дальнейшем, со второй половины XX в., происходит укрупнение и усложнение фестивальных проектов благодаря расширению круга участников, принадлежащих различным этническим и национальным общностям. Причина этого – в общей направленности мировых социальных процессов на глобализацию культурных связей. Вследствие распространения механизмов глобализации многократно возрастает роль межкультурной коммуникации и тех форм культурного творчества, которые основаны на межкультурном контакте. К последним следует причислить музыкальный фестиваль, обладающий достаточным потенциалом для реализации личностных отношений на основе межкультурных связей.

Во *втором параграфе «Модели современного музыкального фестиваля»* представления о механизмах современного музыкального (джазового) фестиваля конкретизируются. Автор констатирует мысль о том, что в современной фестивальной практике начинают доминировать два типа ее организации – либо на основе равноправного самовыражения разных этнонациональных и творческих традиций, либо на основе их органического слияния и синтеза. Эти *модели межкультурной коммуникации можно определить с позиций теории диалога культур*.

Концепт «диалог культур» отражает такой процесс взаимодействия национальных культур, в котором они сохраняют равенство и самоидентичность; это позволяет устанавливать интегративные отношения между ними как между равноправными участниками глобального культурного сообщества. Философское и культурологическое представление о диалоге культур как о важнейшем

механизме развития культуры XX–XXI вв. формируется благодаря европейской концепции «диалогического мышления» и отечественной «Школе диалога культур». Глава «Школы диалога культур» В.С. Библер, развив идеи М.М. Бахтина, наметил социально-практическое развитие концепта диалога: он акцентировал внимание на проблеме диалога как механизма, позволяющего успешно и полноценно осуществлять коммуникацию в рамках культуры. Базовая идея Библиера – представление о личности современника как о «человеке культуры», сопрягающем в своём мышлении и жизни различные, не сводимые друг к другу культуры и формы деятельности. Это позволяет связать концепт «диалога культур» с актуальной для эпохи глобализации установкой, ориентированной на сосуществование в условиях гетерогенного социума, на диалог с различными этнонациональными, политическими и т.д. культурами, на основе общего языка.

Рассматривая модель диалога культур в джазовом искусстве, автор исследует процесс формирования джазового сообщества, изначально представлявшего собой поликультурное образование. Определяющее значение здесь имела американская культурная почва. Полиэтничность государства и культурного пространства Соединенных Штатов Америки отразилась в джазе, по праву считающемся наивысшим воплощением гетерогенности американской культуры. В целом в структуре джазового фестиваля возможность для осуществления мультикультурных контактов очень велика, поскольку интернациональная природа джаза изначально ориентирована на ситуацию «диалога культур».

Проявлениями диалога культур на основе импровизационного музицирования в современном искусстве можно считать: формирование интернационального сообщества, вбирающего в себя представителей всех этносов мира, в котором неконфликтно сосуществуют самые разные этнонациональные пласты современной музыки. Ярким примером мультиэтничности служат мультиэстрадные акции в рамках «Montreux Jazz Festival».

Другой тип современного джазового фестиваля предполагает слияние различных национальных культур, абсолютный синтез различных национальных культурных источников творчества. В этой модели диалога специфика определяется тем, что в результате возникает новое культурное образование, в котором принципиально не вычленимы первичные национальные, духовные и другие элементы. К середине – второй половине XX в. данная модель реализуется в концертных и фестивальных проектах «бразильского» джаза, творческих акциях с привлечением американских, японских, евроазиатских и ближневосточных исполнителей (организаторы – Дейв Брубек, Диззи Гиллеспи, Дюк Эллингтон). С 1960-х гг. в русле этой модели диалога реализуются фестивальные джазовые акции, организуемые как отдельными музыкантами, так и целыми творческими коллективами, в том числе проекты американского джазового флейтиста Пола Хорна, британского гитариста Джона Маклафлина, саксофониста и композитора Джона Зорна, «Художественного Ансамбля Чикаго», Азиатско-Американского Джазового Оркестра и других. Автор приходит к выводу, что значение такого типа фестивалей нарастает к началу XXI в., поскольку продолжается становление

глобальной культуры. С одной стороны, эта тенденция отражает закономерности аккультурации как процесса и результата взаимного влияния разных культур, с другой – диалог культур становится способом взаимодействия, нацеленным на духовное и художественное открытие в процессе музыкального творчества. Синтез разнородного опыта оказывается источником возникновения новых форм творческого самовыражения.

Данные модели фестиваля сосуществуют в пространстве современности, поскольку основаны на общем механизме межкультурной коммуникации. Все это способствует усложнению фестивальной практики, расширению круга межкультурной коммуникации в рамках фестивальных акций, нарастанию динамизма творческих контактов.

В *третьем параграфе* «Музыкальный фестиваль в значении постмодернистского проекта» рассматривается взаимосвязь современной фестивальной практики с художественными принципами наиболее влиятельного направления в современном искусстве – постмодернизма. Автор задается вопросом о том, какие качественные характеристики постмодернизма в области искусства могут проявляться и проявляются в сфере современного джазового творчества, насколько органична и содержательно оправданна взаимосвязь джазового фестивального движения и постмодернистских идей. Проведенный сравнительный анализ качественных характеристик и художественных принципов постмодерна и джазового фестиваля позволяет выявить, что они близки. Так, важнейшими проявлениями постмодернизма в современной художественной практике являются: диалогичность; опора на игровой принцип; тяготение к спонтанности и импровизационности художественного высказывания, процесса, организации пространства; свобода и автономность; незавершенность, открытость; перформативность.

В то же время к основным признакам современного джазового фестиваля можно отнести: диалогизм; творчески-игровую атмосферу в условиях игры-зрелища; полицентричность и творческий плюрализм; «интертекстуальность» взаимодействий между произведением, участниками и зрителями (слушателями) джазового фестиваля; экспериментальность и вариативность художественного результата, достигаемого в ходе фестивального творческого музицирования; репрезентативность, зрелищность.

Простое сопоставление обнаруживает родственность целого ряда характеристик, являющихся родовыми, в одном случае, для практики постмодернизма, в другом – для джазовой фестивальной практики. Это позволяет сделать вывод о том, что джазовое фестивальное движение, как никакая другая область современного искусства, отвечает творческим потребностям постмодернистов и может служить площадкой для успешного творческого эксперимента в данном направлении.

Выявляя причины актуализации фестивального движения в эпоху постмодернизма, автор затрагивает проблему зрелищной природы джазового фестиваля, основываясь на концепциях Н.А. Хренова и А.В. Костиной. Стабилизация культуры в эпоху глобализации происходит благодаря формам зрелища, обладающих спонтанностью и наиболее активно воздействующих на

человека. Автор утверждает, что именно джазовый фестиваль на современном этапе обладает всеми признаками зрелища данного типа, поскольку основан на динамически протекающей и диалогически структурированной творческой акции. Для участников такого фестиваля и зрителей фестивальная акция выполняет функцию стихийно-эмоционального и творческого компенсатора. При этом в фестивальной акции обнаруживаются такие атрибуты зрелищных форм, как состязательность, намеренное нарушение общего драматургического единства, монолитности, логики взаимосвязей между ее отдельными частями.

В качестве примера реализации постмодернистского проекта в области фестивального движения рассмотрен фестиваль «North Sea Jazz» (Роттердам, Голландия), впервые проведенный в 1976 г. Популярность этого джазового форума непрерывно растет. В настоящее время он объединяет до 150-ти представлений на концертных площадках разного типа (всего около 13-ти). Становление «North Sea Jazz Festival» служит иллюстрацией эволюции фестивальной формы, постепенно развивавшейся от классической (фестиваль на основе концертного музицирования, «фестиваль оркестров» или малых коллективов) до динамической (фестиваль на основе импровизированного творческого диалога). Специфична временная организация фестиваля: концертные акции проходят параллельно во всех залах, на всех площадках, в течение дня, non-stop, с короткими перерывами. В следовании друг за другом концертов и выступлений, основанных на импровизационном музицировании нет никакой рациональной логики. Это подлинный постмодернистский микс, цель которого – создать у слушателя впечатление единого творческого потока, отдельные компоненты которого (как притоки реки) вливаются в общий фестивальный интертекст.

Содержание фестивальных мероприятий неоднородно. Собственно джазовые стили и жанры в акциях фестиваля нарочито смешиваются с элементами рока, поп-музыки, а иногда и классической музыкальной традиции. Среди наиболее ярких участников фестиваля – трио армянского джазового пианиста Т. Хамасяна, развивающего идеи этноджаза и джаз-рока; американский пианист Б. Мэлдау; Р. Гласпер и его коллектив (Robert Glasper Experiment), прославившийся новациями на основе «черного» джаза и рока; трио «The Bad Plus», представляющее инструментально-джазовый авангард 2000-х гг. Кроме того, в фестивале на основе импровизационного музицирования принимают участие мастера, проявляющие интерес к сферам музыкальной классики и поп-музыки, экспериментам с джазом на стыке с театральным и перформативным искусством: датский виолончелист и композитор Э. Райджзегер, представитель «improvised music» (импровизированной музыки); популярный исполнитель Л. Кравитц; английский актер, комик, писатель, режиссер и музыкант Х. Лори. В целом панорама перемешивающихся в «интертексте» фестиваля направлений джазового творчества поистине всеобъемлюща.

Примером постмодернистского эксперимента в российской фестивальной практике можно считать проект «Усадьба Jazz» – крупнейший в России джазовый open-air, проводимый с 2004 г. в подмосковной усадьбе Архангельское (с 2012 г. также проходит в Санкт-Петербурге, Екатеринбурге). «Усадьба Jazz» –

не просто совокупность фестивальных мероприятий, но специфично организованное пространство (архитектурно-природный ансамбль усадьбы «Архангельское»), в котором объединены разнообразные жанрово-стилевые «площадки» («Партер», «Аристократ», «Каприз», «Лаунж», демократичная сцена «Livejournal session» для mega-jam-session). Таким образом, каждая из сцен ассоциируется у публики с определенным направлением современного джазового искусства. Представленные здесь «ветви» джазового «древа» максимально различны по своей природе и отражают весь спектр стиливых традиций и поисков джазовых музыкантов.

Фестивальная среда воссоздает практику энвайронмента – одной из распространённых форм постмодернистского творчества, представляющих организованную художником пространственную композицию, которая охватывает публику подобно реальной жизненной среде.

Вместо традиционных концертных акций организаторы «Усадьбы Jazz» предпочитают проведение перформансов. Помимо концертных акций, проходят многочисленные зрелищные мероприятия, спонтанно разыгрывающиеся на глазах у зрителя, – фестивали воздушных змеев и московских ресторанов, выступления брасс-ансамблей, фестиваль поэзии, детские игровые программы и т.д. Все это позволяет сравнить фестиваль «Усадьба Jazz» со сложным, зрелищно организованным постмодернистским проектом.

В целом концептуальной установкой фестиваля является импровизационность общения. Одна из основных площадок – «Livejournal session» – специально предназначена для импровизационного общения исполнителей и публики, и служит местом для проведения спонтанных акций при участии самых разных исполнителей и зрителей, которые непосредственно в процессе джазового перформанса по желанию включаются в импровизационное музицирование.

«Усадьба Jazz» – единственный фестиваль в России, в рамках которого уже реализованы и будут осуществляться проекты международного обмена. Ежегодно в фестивальных акциях участвуют до 50 джазовых коллективов, половина из которых – представители зарубежных стран. Среди звезд мирового джазового искусства, выступивших в фестивальных акциях за период существования проекта, – М. Миллер (США), «Avishai Cohen Trio» (Израиль), «Branford Marsalis Quartet» (США), «Charlie Hunter Trio» (США), «The Brand New Heavies» (Великобритания), «Yusef Lateef & Belmondo Quintet» (США-Франция), Н. Ландгрэн (Швеция), А. Паркс (США), «Jazzanova Live!» (Германия), Т. Гурту (Индия), Zap Mama (Бельгия), Jimi Tenor (Финляндия), Lucky Peterson (США), Дж. Скоуфилд (США), «Puppini Sisters» (Великобритания) и другие. В 2013 г. организаторы планируют ввести новую традицию – проведение года той или иной страны в рамках фестиваля. Так, в июне 2013 г. фестиваль «Усадьбы Jazz» пройдет под знаком джазового искусства Нидерландов. Привлечение музыкантов, представляющих на фестивале разные жанрово-стилевые и национальные традиции джаза усиливает эффект постмодернистской многослойности фестивального «текста».

Расширение границ фестиваля планируется за счет организации международного фестивального форума с целью обсуждения проблем и тенденций развития мирового фестивального дела. Опыт организации современных проектов представят руководители джазовых фестивалей «North Sea Jazz Festival» (Нидерланды), «Tokyo Jazz Festival» (Япония), «Red Sea Jazz Festival» (Израиль), «Jazz a Juan» (Франция), «Molde Jazz» (Норвегия), «London Jazz Festival» (Англия).

Рассуждая о данных фестивальных проектах, автор отмечает, что большинство подобных фестивальных акций осуществляется в Европе и Соединенных Штатах Америки. В России преобладают музыкальные фестивали либо концертно-монологического, либо смешанного (с элементами импровизационного музицирования) типа. Это обусловлено не только и не столько консервативностью музыкантской среды отечественного джаза, сколько несформированностью креативной зрительской аудитории. Стереотипы концертной практики, заложенные в советский период и утвердившиеся во второй половине XX в., продолжают преобладать даже в такой динамичной и живой среде, как джаз. Немаловажно и стремление к коммерциализации отечественной эстрады: многие фестивали организуются по законам успешного коммерческого продукта, не предназначенного выполнять роль экспериментальной площадки и закрепляющего сформированные предпочтения и стереотипы зрителя.

В целом определяется диалогическая функция джазовых фестивальных акций, становящихся востребованной формой и способом осуществления диалога культур в условиях современности.

В **Заключении** подводятся основные итоги исследования, определяются возможные перспективы дальнейшего развития проблемы, отмечается значимость культурологического изучения закономерностей развития художественно-творческих процессов современности, в том числе, в области музыкального искусства.

#### **Содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:**

Статьи в ведущих рецензируемых научных журналах, определенных ВАК Минобрнауки РФ:

1. Широкова Е.А. Феномен музыкального фестиваля в контексте культурной коммуникации / Е.А. Широкова // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – № 6 (31). – С. 179-181.

2. Широкова Е.А. Джазовый фестиваль в пространстве современной культуры: проблема бытования / Е.А. Широкова // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 2 (33). – 409- 411.

3. Широкова Е.А. Джазовый фестиваль как социокультурное явление / Е.А. Широкова // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 6 (37). – С. 408-410.

Публикации в других изданиях:

4. Широкова Е.А. Фестиваль в системе культурной коммуникации: исторический аспект / Е.А. Широкова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2011. – № 1 (01). – С. 185-189.

5. Широкова Е.А. Идея культурного диалога в современном музыкальном творчестве: фестиваль и сообщение / Е.А. Широкова // Мир культуры : сб. материалов и науч. ст. междунар. науч.-практ. конф. аспирантов, студентов и молодых ученых. – Челябинск, 2011. – С. 77-82.

6. Широкова Е.А. Современные формы джазового фестиваля: фестиваль сейшн / Е.А. Широкова // Актуальные проблемы науки и образования: прошлое, настоящее, будущее : сб. науч. трудов по материалам Международной заочной научно-практической конференции. – Тамбов, 2012. – С. 153 – 156.

7. Широкова Е.А. Истоки современного джазового фестиваля: сейшн и культурный диалог / Е.А. Широкова // Искусствознание: теория, история, практика. – № 1 (02). – Челябинск, 2012. – С. 185-189.

8. Широкова Е.А. Джазовый фестиваль в контексте современных социокультурных теорий / Е.А. Широкова // Мир культуры : сб. материалов и науч. ст. междунар. науч.-практ. конф. аспирантов, студентов и молодых ученых. – Челябинск, 2013. – С. 142-151.

Подписано в печать 16.05.2013г. Формат 60x84/16  
Пл. 1,37 Уч.-издл 1,37. Тир. 100экз.  
Отпечатано в типографии ООО «Турусел»  
197376, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова д.38. toroussel@mail.ru  
Зак. № 13458 от 16.05.2013г.